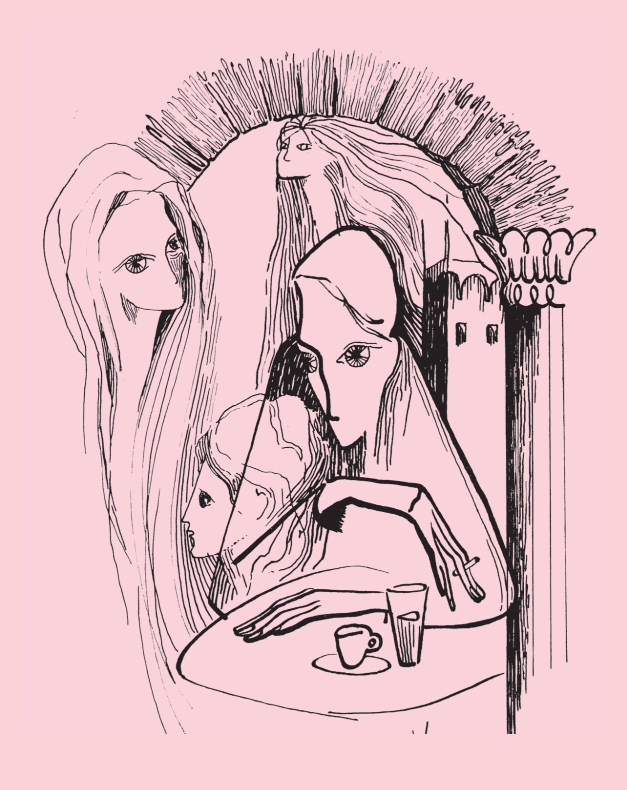
Historia de la literatura argentina

59 La literatura de las vanguardias XXII

Silvina Bullrich
Beatriz Guido
Marta Lynch
Manuel Puig
Juan José Hernández
Angélica Gorodischer
Alberto Vanasco
Elvio Gandolfo



Colegio Nacional de Buenos Aires

Página/12



Marta Minujin y *La Menesunda* (mayo de 1965), una de las obras más recordadas que realizara la artista en el Instituto Di Tella

Dirección general de colecciones de historia de Página/12: Profesora Aurora Ravina

Departamento de Castellano y Literatura
Colegio Nacional de Buenos Aires
Universidad de Buenos Aires
Directora: Profesora Silvina Marsimian
Redactoras:
Profesora Paula Croci
Profesora María Inés González
Profesora Silvina Marsimian
Profesora Sylvia Nogueira

Auxiliares de investigación:
Profesores Karin Grammatico y Sergio Galiana
Consultas y comentarios: *literatura@cnba.uba.ar*

Colaboró: Santiago Bouso

Agradecimiento a:
Gustavo Ferrari por el material ofrecido sobre Juan Sasturain

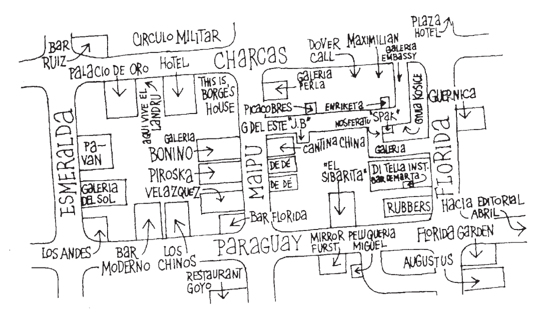
ISBN Tomo III: 987-503-412-6
ISBN de la obra completa: 987-503-390-1

En tapa: Dibujo de Vásquez, aparecido en la revista *Lyra*

La literatura de las vanguardias XXII

Mass media, “menesunda” y literatura

“El medio es el mensaje”, dijo Marshall McLuhan para definir que lo que interesa observar de la radio o la televisión no es tanto el contenido que transmiten sino los modos de interacción que proponen con el público. De la misma manera, el arte –hasta los ’60, en moldes tradicionales– empieza a ser interrogado no en cuanto a los temas sino por las relaciones entre las técnicas y el medio que lo difunde y su repercusión en el público. Los jóvenes “pop” argentinos fueron seguidores del “arte popular” originado en Inglaterra y EE.UU. hacia fines de los ’50, cuyos exponentes fueron Warhol y Lichtenstein. Se trató de la manifestación plástica de una cultura signada por la tecnología, la moda y el capitalismo, en la que los objetos de arte se convierten en productos de consumo. En la Argentina, Marta Minujin, Juan Stoppani, Alfredo Rodríguez Arias, Dalila Puzzovio, Edgardo Giménez fueron artífices de un folclore urbano de ruptura, que tuvo su espacio en el Centro de Artes Visuales de la Fundación Di Tella, dirigido por Jorge Romero Brest, cuyo objetivo era transformar Buenos Aires en contacto con las últimas expresiones del arte contemporáneo. En la etapa optimista del desarrollismo económico, el “pop” argentino, al compás de los Beatles, su *look hippie*, la actitud liberal frente al sexo y la droga, jugó a empalmar lo estético y lo social. “Todo es arte”, afirma Minujin, “Arte popular, arte que todo el mundo puede entender, arte feliz, arte divertido, arte cómico”. Paradigma del *happening* –espectáculo multidisciplinario, entre improvisado y planeado, que puede ocurrir en cualquier espacio e involucra activamente al público– y los *monumentos-fetiche*, como el *Partenón de Libros* (1983) y otros “comestibles” como el *Obelisco de Pan Dulce* (1979), en 1965 Minujin expuso, junto a Rubén Santantonín, *La*



Plano de lo que se llamó la *manzana loca,* donde funcionó el Instituto Di Tella y “su zona de influencia”

Menesunda: una sucesión de túneles a través de los cuales se podían vivir diversas e interesantes experiencias; por ejemplo, uno iluminado con luces de neón que conducía a un lugar en que diez televisores funcionaban a todo volumen o el tránsito por una escalera a una gran cabeza de mujer, decorada con cosméticos, en que se ofrecía maquillarse. Durante la exhibición, Romero Brest confirmaba el sentido de la *instalación*: “El mundo moderno había cambiado el tono profesional y serio de la cultura”. Ante tal revolución que, según Minujin, lograría compulsivamente despertar y hacer vivir al espectador a través de “lo sorpresivo, de las circunstancias desconectadas de la realidad”, lo que “desata sus trabas, diluye sus inhibiciones”, el arte ya no quiere conservarse “en estado puro” sino constituirse como una actividad social. Para Oscar Massota, “no está en los museos: está en la calle y en la vida, en las tapas de las revistas y en la moda, en las películas que antes creíamos malas, en la literatura de bolsillo y en las imágenes publicitarias”. “Los nuevos productos artísticos se llaman ropas, adornos, afiches”, añade Romero Brest. Así, la considerada alta cultura, creada por grupos minoritarios para un público especializado, establece relaciones con la cultura de masas. En un artículo firmado en 1969, Saer explica que toda la literatura del siglo XX “se ha escrito en un proceso paralelo al desenvolvimiento de la sociedad de masas, de su cultura y de sus medios de información”; el artista ha entrado en contacto “con una serie de diferentes formas de expresión (...) tales como el cine, la música popular, el *music-hall* , el teleteatro, el periodismo, etcétera” y debe considerar el aporte de nuevos lenguajes a la escritura literaria, como Borges en *Historia universal de la infamia.* Sin embargo, el aire de cotidianidad que brinda al arte su asociación con los medios masivos no demuestra su carácter necesariamente “popular”. El arte “pop” argentino, las novelas de Puig o cierta poesía de Gelman, aparentemente al alcance de todos, distan bastante de ser consumidas por amplias mayorías.



Silvina Bullrich firma ejemplares de su novela *La creciente*

Escrito por mujeres

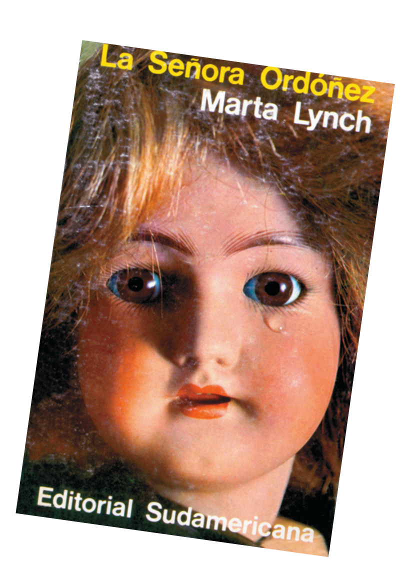
Entre los '50 y '70, muchas escritoras cultivan, en la Argentina, la poesía lírica pero otras inician una abundante producción de novelas, que se corresponde con el éxito de venta y una creciente popularidad, ajenos a los círculos intelectuales y literarios. El trío constituido por Silvina Bullrich (Buenos Aires, 1915-1990), Marta Lynch (La Plata, 1925-1985) y Beatriz Guido (Rosario, 1925-1988) comprendió rápidamente que existía un público de la clase media urbana todavía no explotado, ávido de verse retratado en su vida de todos los días, con sus preocupaciones políticas y atento al devenir económico, y que se inclinaría por descubrirse en la caracterización de sus rasgos psicológicos y la interpretación del rol que cumplía en sociedad. "Sería imposible contar las veces que una mujer y otra me han detenido en la calle para decirme: 'Yo soy la señora Ordóñez'", expresa Lynch acerca de la novela que marcó un hito como lectura masiva: de *La señora Ordóñez* (1968), la editorial Jorge Álvarez vendió cinco ediciones de 10.000 ejemplares en un verano. Jurados, congresos, programas de radio y televisión, presentaciones de libros, estrenos de teatros, todo acontecimiento social tenía como protagonistas a estas escritoras, "confinadas" a la llamada *literatura femenina,* por el hecho de estar escrita por mujeres o por ser destinada al público femenino o por configurarse en los relatos un nuevo personaje de mujer que no recurre a los estereotipos difundidos por escritores varones. Bajo la experiencia de un patriarcado opresivo, las novelas del trío muestran, en general, a la mujer en su toma de conciencia del rol pasivo que se le adjudica en la sociedad de su tiempo; su insatisfacción como hija, esposa, madre; su falta de realización a nivel profesional, sus angustias y los condicionamientos culturales que debe tolerar. Por otra parte, se describen muchas veces sus intentos por transgredir las convenciones en el marco de un discurso de introspección psicológica –descriptor de sentimientos y sensaciones–, que permite observar sus luchas internas entre el "deber ser" y el deseo. Estas novelas, que responden a un esquema realista, anclan en situaciones contemporáneas a su escritura, observadas críticamente: la decadencia de la oligarquía terrateniente y su reposicionamiento; el avance de los "nuevos ricos", la emergencia del movimiento obrero, el impacto de la revolución cubana en la sociedad argentina, la crisis de valores que conduce a poner en primer plano el aprecio por mantener las apariencias y ascender gracias al dinero y el éxito social. Esta mirada alcanza, en el caso de Bullrich, tono aleccionador y contestatario. *Los burgueses* (1964), cuyo argumento se estructura alrededor de un almuerzo de familia en que se festejan los 90 años del patriarcal abuelo, pinta la degradación de la aristocracia devenida burguesía ostentosa y vacua, aburrida y poco original. El narrador en primera persona, que no está definido ni en su sexo ni en el rol que cumple y que hasta puede ser –según la autora en la Advertencia al libro– "un muerto de la familia, un fantasma, un espíritu, un dios lar", se pone a distancia de esa "gente como uno", a los que "la cultura les molestaba mucho, quizá más que la verdad"; esta no "debe decirse", siendo mejor apelar a los lugares comunes y sobreadaptarse al medio. En este contexto social, el varón siempre está "seguro de todo lo que dice; pontifica", tiene "mucho sentido práctico". Los hombres hablan entre ellos sobre "créditos bancarios, el Fondo

> (Las narradoras como Bullrich, Lynch y Guido) "cultivarán la puesta en escena crítica y analítica de las luchas de género (femenino) en el relato, dentro del mapa complejo de las luchas sociales".
> María Rosa Lojo



Marta Lynch lee un trabajo; entre los oyentes, Estela Canto

Monetario Internacional, las ventas de hacienda, la política internacional". Las mujeres, en cambio, hablan de los "objetos" que pueden comprar y tener, en competencia con los que compran y tienen otras. Prefieren estar casadas y no solteras; ser madres y no mujeres estériles; "divertirse" con el marido y no estar enamoradas, porque esto último implica la "dependencia". El narrador/a, a lo largo del relato, lamenta la degradación de su hija con el paso del tiempo y su casamiento, que parece ser la situación por la que pasan todas las mujeres burguesas: "Tú también te has ido ahora, sé que es para siempre, pero ya no me importa porque me he dado cuenta de que has muerto a los dieciséis años, pálida y rubia, y que nada tienes que ver con esa mujerona de caderas anchas, de medias desparejas, de pelo mal cortado, de ojos sin luz, que lleva un bolsón del cual asoman pañales sucios, mamaderas, cosas de la vida cotidiana. Loreley, mi ninfa, (...) está extendida (...) en un sarcófago de cristal (...) invisible para todos". Silvina Bullrich continúa la crítica del hogar patriarcal, con una esposa esclavizada en la comodidad de una vida asegurada por el varón, en *Bodas de cristal* (1952), y reivindica la libertad de la mujer que desoye "deberes burgueses" en *Mañana digo basta* (1968). A diferencia de Syria Poletti (Italia, 1919-1991), quien –sobre todo en *Gente conmigo* (1962)– muestra a mujeres que, en la sociedad machista, se realizan en la especificidad de sus funciones "naturales", las de engendrar y criar hijos, Marta Lynch descubre, en *La señora Ordóñez*, cuál es el lugar de la mujer cuando no la contiene el matrimonio: "un curioso edificio de marido, casa y prole (que) carga con responsabilidades indeseables". Para la protagonista: "El amor, como la felicidad, es una ficción burguesa". La novela pone en escena un modelo de familia de clase media, asociado con el sistema patriarcal, en franca descomposición pero, sobre todo, apela a la mostración del cuerpo femenino sin deseo, dividido entre el marido y el amante pero nunca satisfecho, cuyo envejecimiento se refleja en todos los espejos. La mujer "desclasada" –no pertenece a la clase obrera ni a la aristocrática–, en el marco de la transformación social provocada por el peronismo del '45 y que tiene como modelo trasgresor a Eva Duarte, es sumisa a la ley del padre, ha sido educada en la simulación y está resignada a la aceptación de una vida rutinaria en la que "nada le falta" pero que la ahoga bajo el tedio de las convenciones. En el final de la novela, en que se repiten las mismas escenas que le dan inicio, la frustración de la protagonista parece coincidir con la etapa de decadencia postperonista, cuando una situación acomodada puede reemplazar cualquier gesto rebelde: "La casa estaba quieta a su alrededor y un ladrido lejano le trajo el recuerdo melancólico de las calles, por la noche. Ahora tendría que dormir si quería continuar la historia. Pero aun así, antes de regresar al lecho, quiso confirmarse en el resto de su rebeldía: –*Sí* –dijo la señora Ordóñez–, hice todo lo que pude".



Tapa para una 10ª edición de *La señora Ordóñez* de Marta Lynch

La novela familiar puede ligarse más decididamente a determinados contextos sociopolíticos. Tal es el caso de dos novelas de Beatriz Guido: *Fin de fiesta* (1958) y *El incendio y las vísperas* (1967). Con el propósito de revisar la vida social y política de la Argentina desde la década del '30 hasta 1945, la primera novela cuenta la vida de Mariano Braseras, un caudillo conservador, propietario de haciendas en una localidad del sur de la provincia de Buenos Aires e in-

Beatriz Guido y su esposo, el cineasta Leopoldo Torre Nilsson

tendente de Avellaneda, y la de sus cuatro nietos herederos: Adolfo, José María (hermanos entre sí), Julieta y Mariana (hermanas entre sí). Responsable de los jóvenes a partir de la muerte de sus padres, decide darles una educación rigurosa, pero no del todo al margen de las maniobras políticas que desencadena para conservar su poder y sus negocios ganaderos. El comienzo de la historia es contado por Adolfo, el menor de los nietos, y se concentra en los cuatro días que pasan desde la muerte de un militante del partido radical hasta los funerales que Braseras le quiere garantizar como intendente del lugar, a pesar de que el muerto pertenece al partido opositor. Este hecho coincide con una bestial paliza que recibe Adolfo de manos de su abuelo por espiar a sus primas mientras se bañan desnudas en un río en la estancia. En medio de discursos, fiestas y exequias, el cadáver desaparece pero es vuelto a recuperar por Guastavino, el hombre de confianza de Braseras, y la complicidad de la policía. Esta situación es el marco para que los jóvenes comiencen a participar de la vida pública del intendente, a descubrir los actos clandestinos e ilegales de su abuelo, y a entender las razones que hacen a la familia Braseras querida y respetada por algunos; y temida y odiada por otros: "De pronto ese mundo, que adivinaba a través de los diálogos entre su abuelo y Guastavino, comenzó a adquirir sentido". A la narración de Adolfo, por momentos, se le suma una tercera persona que centra su perspectiva en este personaje con el fin de dar a conocer los deseos y pensamientos que el protagonista se reserva. La segunda parte, que despliega los quince años que siguen a estos episodios, acompaña el camino de aprendizaje hacia el mundo adulto de este joven escandalizado por las conductas de su abuelo: "Deseaba enfrentarse cuanto antes con Braseritas. No buscaba su perdón, sino su desprecio para poder seguir alimentando su odio"; pero, a la vez, está fascinado por la figura del caudillo: "Sentí profunda satisfacción de ser partidario de ese hombre que parecía decir tantas cosas a favor de mi abuelo. Y recuerdo que ese mismo momento ambicioné, por primera vez, pronunciar un discurso desde la tribuna. Y también llegar a ser senador por la provincia de Buenos Aires o intendente de Avellaneda". Amor y desprecio, humillación y padecimiento, traición y fidelidad son los opuestos que recorren las relaciones familiares, políticas y sociales del mundo representado por Beatriz Guido. *El incendio y las vísperas*, novela que se ubica en los últimos años del segundo gobierno de Perón, después de la muerte de Eva Duarte, cuenta la decadencia de la aristocrática familia Pradere. Son las Pradere las protagonistas de esta historia, fechada entre el 17 de octubre de 1952 en Buenos Aires –día en el que las señoras de la casa se ven "abandonadas" por sus sirvientas debido a que estas van al acto peronista– hasta el 15 de abril de 1953, jornada en que deben desalojar el Castillo, una propiedad familiar espuria, que les es expropiada dos días después del suicidio del padre de familia, para la construcción del Parque de los derechos de la ancianidad. Con estos personajes femeninos, la Guido muestra la capacidad de adaptación que tienen las mujeres al sobrevenir nuevas condiciones histórico-políticas.



Tapa de *El incendio y las vísperas*, novela de Beatriz Guido



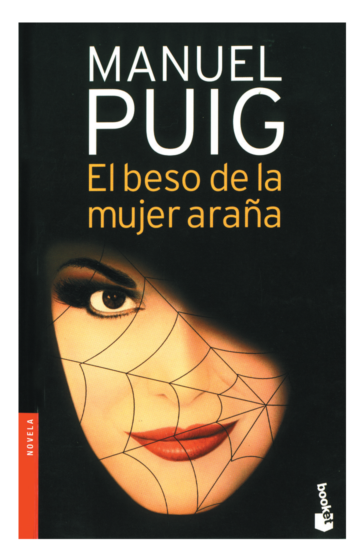
Tapa de *Fin de fiesta*, novela de Beatriz Guido

Juan José Hernández

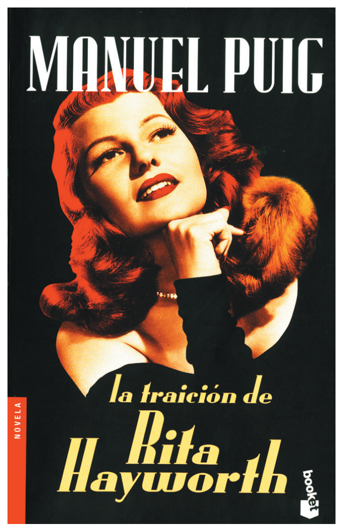
Palabras fieles y apasionadas

Entre mediados de los '60 y fines de los '70, dos escritores de la misma generación incorporan a sus textos algunos temas y procedimientos en común. Manuel Puig (General Villegas, 1932-1990) y Juan José Hernández (Tucumán, 1932) abordan la relación del arte con la cultura masiva, denuncian el autoritarismo de los modelos sociales de sus regiones de origen, muestran con cierta ironía la nostalgia del provinciano por la gran ciudad a la que solo conoce a través del cine o las revistas, replantean el rol de lo femenino y colocan en el centro del relato una perspectiva inusitada de la infancia. A pesar de que sus programas narrativos corren por vías disímiles, esas coincidencias remiten a un clima de época del que uno y otro se hacen cargo. Entre los dos libros de cuentos de Hernández, *El inocente* (1965) y *La favorita* (1977), se intercala la redacción de su novela *La ciudad de los sueños* (1971) donde, con el peronismo de los '40 como fondo, se cuenta el traslado de Matilde de la rancia Tucumán a la moderna Buenos Aires. Puig organiza, con su saga de novelas –*La traición de Rita Hayworth* (1968), *Boquitas Pintadas* (1969), *The Buenos Aires Affaire (Novela policial)* (1973), *El beso de la mujer araña* (1976), *Pubis angelical* (1979), *Cae la noche tropical* (1988)– y el libro de cuentos *Los ojos de Greta Garbo* (1993), una enorme metáfora que, de una u otra manera, reflexiona sobre la ruptura de los principios rígidos y jerárquicos que articulan lo social.

Puig escribe desde los principios del arte "pop": la pretensión de unir los productos de la "alta cultura" y de la "cultura de masas"; lo "alto" y lo "bajo". Con este intento pone en evidencia la productividad estética de los bienes simbólicos masivos y deja al descubierto los clichés encerrados en la cultura de élite, cuando se la lee desde otro lugar. Las tramas de sus novelas se acercan a las del folletín; sus protagonistas repiten los estereotipos del *género rosa*, pero unas y otros sufren una torsión: en *Boquitas pintadas*, Juan Carlos, el galán, es en realidad un bello mujeriego vividor, vanidoso, vago y traidor. Tuberculoso, no cuida de sí mismo y termina muriendo. La protagonista femenina, Nené, no se juega por el amor que siente por Juan Carlos y, temerosa del contagio, accede a una boda con otro sin pasión, que la sumerge en una rutina de ama de casa pequeño-burguesa. El ser más inocente según la novela, la Raba, asesina a Pancho –que la ha dejado con un hijo– porque, ignorándola, visita como amante a Mabel, su nueva patrona. El "pop" traslada al arte el carácter serial de los productos industriales y elimina la pretensión de pieza única para las obras artísticas. Por eso, Puig borra de sus obras –como de los objetos masivos– el "estilo de autor" para reemplazarlo por el "estilo de género" o la convivencia de estilos codificados. Hay en ellas un pastiche de los *mass-media*, yuxtapuesto según el montaje cinematográfico: notas de diarios pueblerinos, necrológicas, horóscopos, cartas familiares se combinan con técnicas experimentales. El narrador, voz que en el interior del texto funciona como delegación de la voz autoral, generalmente está ausente. *La traición de Rita Hayworth*, por ejemplo, se articula mediante capítulos cuyos títulos otorgan una de las pocas pistas sobre la identidad de la voz que habla y del tiempo de los hechos relatados ("Toto, 1939"; "Paquita, invierno, 1945"). En reemplazo del narrador, se presenta la voz de los personajes a través de la fragmentación de las réplicas en los diálogos; de conversaciones entre interlocutores múltiples, cuyos nombres no se mencionan y que el lector debe ir develando por indicios en cada parlamento; de monólogos interio-




Tapa de *El beso de la mujer araña,* de Manuel Puig



Tapa de *La traición de Rita Hayworth,* de Manuel Puig

res donde los personajes asocian sucesos presentes, pasados y futuros (deseados o temidos); sueños, recuerdos e invenciones. Las novelas de Puig diseñan seres que narran y consumen ficción como forma de conjurar la muerte, de crear realidades alternativas o de constituir, en ese acto, su subjetividad. En *El beso*, el cine de Hollywood es un mecanismo compensatorio de la insatisfacción del encierro, para dos presos: Valentín, militante revolucionario, y Molina, homosexual acusado de corrupción de menores. Molina, apasionado espectador de cine de dudosa calidad, relata a Valentín historias folletinescas que el intelectual de izquierda analiza desde el psicoanálisis y el marxismo. Valentín coarta a Molina la pasión del relato, analizando los resortes ocultos que lo constituyen: "¿Vos sabés lo que eran los maquís? /–Sí, ya sé que eran los patriotas, pero en la película no (...) Es que la película era divina, y para mí la película es lo que me importa", defiende el relator el panfleto nazi. Frente al film de la mujer-pantera, Valentín expone la explicación psicoanalítica latente: "Yo creo que ella es frígida, que tiene miedo al hombre, o tiene una idea del sexo muy violenta, y por eso inventa cosas". Toto, el niño protagonista de *La traición*, se reconoce como homosexual en contraste con la figura "violenta" del padre –esa mano fuerte que pega; esa voz que grita si se lo despierta de la siesta–, pero sobre todo en la identificación con su madre y una práctica que comparte con ella: la afición a las "cintas" donde los iconos de la cultura de masas, Rita Hayworth, Greta Garbo o Mecha Ortiz, son modelos y motores de nuevos relatos con los que él fantasea. El Coronel Vallejos de *Boquitas* y *La traición*– nombre que encubre el del pueblo natal de Puig– funciona como un espacio de reclusión y represión, similar a la cárcel de *El beso*, su forma más exasperada. El chisme destructivo en el ámbito pueblerino es equivalente a la delación en el sistema carcelario. Huir de esas zonas opresivas aparece como liberación, no siempre eficaz, de las murmuraciones: Nené no se salva de la maledicencia en Buenos Aires, pues cae en una trampa de Celina, la hermana de Juan Carlos, quien le escribe cartas a nombre de su madre, logra que Nené le confiese la pasión viva por su novio de la juventud y, luego, envía anónimamente la correspondencia al esposo. En cambio, Molina –que ha delatado a Valentín obligado por la coacción policial– logra purificarse al salir en libertad y ofrendar su vida para cumplir una misión política en nombre del amigo preso. Estos conflictos en relación con espacios opresivos vinculan la narrativa de Puig con la de Hernández, especialmente en relación con *La ciudad de los sueños*. En esta, Matilde Figueras, tucumana de familia de alcurnia sin dinero, sufre la moral enmohecida de las ciudades del interior. En San Miguel de Tucumán solo destacan positivamente el aroma y el color de los naranjos. "Los tedios cotidianos de este ambiente pueblerino" son eclipsados por la posibilidad de emigrar a un Buenos Aires quimérico, a partir de lo cual Matilde inicia la escritura de su diario, uno de los géneros y de las voces que despuntan en el texto: en la primera parte, en Tucumán, Matilde espera que Lila, su amiga de la adolescencia y actual redactora de *Élite,* revista de moda y farándula, le confirme un puesto en la Capital. La segunda parte se desarrolla en Buenos Aires y da cuenta de los cambios de la joven, junto con los del país, tras la asunción presidencial de Perón. Este y su mujer atraviesan, sin ser nombrados, la novela, desde la perspectiva negativa de las clases patricias –la abuela de Matilde– y de los sectores esnob –el círculo de *Élite*. Como Puig, Hernández también utiliza técnicas experimentales, aunque de manera atemperada. Los monólogos interiores de la abuela paterna, Brígida, icono de una aristocracia senil, desgranan sus pensamientos: "el alma de mi nieta es un pozo de mentiras y simulaciones", tanto porque desobedece sus leyes como porque su piel más cetrina y sus pómulos marcados le dan un aire ajeno a la familia que solo le recuerda a la anciana el origen espurio de su nuera. Un narrador focalizado en Alfredo Urquijo, amante de Francia y el mundo clásico, re-



El escritor
Manuel Puig



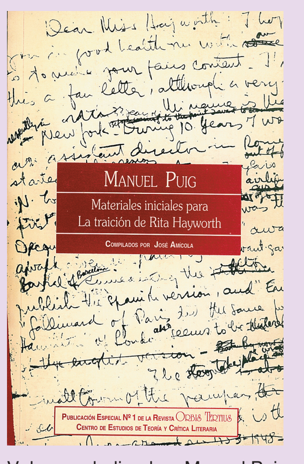
produce paródicamente los lugares comunes que obnubilan la razón de ese grupo social: "Alfredito" abandona el cargo que un pariente le ha conseguido en el gobierno porque la Plaza central, que añora cercar para la oligarquía y llenar de estatuas clásicas, ha sido invadida por "la chusma", "para oír en los altoparlantes discursos oficiales, o discos no menos insufribles y chabacanos". Se intercalan capítulos formados por diálogos fragmentados donde el lector debe imaginar la respuesta del interlocutor ausente: "Sí, murió... Sola, con su madre y su abuela en un caserón frente a la plaza... Sí, Petizo, pobres. Muy"; también, hay diálogos completos pero donde no se nombran los interlocutores. La absorción de géneros no literarios –cartas familiares, notas de modas y rumores; de "Sociales" en el diario oligarca provinciano retoman, en versión moderada, el procedimiento de *Boquitas*. Por medio de las notas sociales, el autor parodia el nivel de lengua y las convenciones clasistas: "Es verdad que uno de los grandes atractivos de nuestra ciudad es el paseo de la plaza (...) Hay quienes le censuran, echándoselas tontamente de republicanos, su carácter aristocrático (...) La selección se ha hecho sin violencias (...) la muchacha del pueblo (...) no sentiría tampoco gusto en ir a mezclarse entre un conjunto de señoritas distinguidas, haciendo resaltar la pobreza de sus vestidos". En la segunda parte, aparecen las voces porteñas: la de "la Colorada" –periodista esnob– o la del "primer hombre" de una Matilde con un *look* renovado, que le ha permitido descubrir su belleza. Un monólogo en segunda persona del amante funciona, antes de la primera cita privada con Matilde, como una suerte de conciencia moral; de diálogo del personaje consigo mismo. Matilde puede consumarse como mujer y elegir su propio camino, en la medida en que logra percibir el lado oscuro de la urbe. En el ambiente de la revista, versión "progresista" de la hipocresía que ha dejado en su tierra, ella no es más que una intrusa exótica y pobre: "Yo buscaré otro camino. (...) Por empezar apartaré de mi vida la palabra decencia que me condena a la mediocridad y a la pobreza. ¿Qué sentido tiene frecuentar a los ricos si al final de la fiesta debo volver tiritando a un cuarto de hotel, levantarme temprano, preparar el desayuno en un calentador a querosén? (...) Como los zorros de mi abuela, Jorge Páez (su amante) es un lujo anacrónico que no me sirve de nada".

La niñez, en la narrativa de ambos autores, tiene siempre una mirada oblicua sobre el acontecer de las reglas adultas, que deja al descubierto su lógica infame. Catalizadores potentes de lo real, el Toto de Puig y la Matilde-niña de Hernández exhiben sueños pesadillescos donde se reconocen temores diurnos generados por esos universos agobiantes; el horror frente a los recuerdos de las monjas del colegio; el hastío de la hora de la siesta, con su silencio impuesto por figuras "varoniles" de sus hogares –el padre y la abuela Brígida; las sensaciones térmicas del polvo, el calor y la sequedad. Pero los niños, particularmente en Hernández, sacan a la superficie la perversión de "los grandes" en esos barrios o pueblos –escondida en la maledicencia y las convenciones– llevando a cabo, sin conciencia de ello, un acto aterrador: el "ahijado" del cuento homónimo de Hernández rompe las begonias de la abuela, le arranca la cola al gallo, patea la gallina, destruye los higos y termina matando a "la Tránsito", cuando le arroja un cuchillo, furioso porque la mujer insulta a su madre que se ha ido "con otro" a darse "la buena vida". Si en la obra de Hernández predomina el adiestramiento de cómo ser provinciano en la ciudad; en Puig, el aprendizaje consiste en los modos de construir la identidad en una sociedad donde la ley está marcada por el género masculino –identificado con la violencia familiar y estatal–, el discurso explicativo por sobre el sentimental; el canon por encima de la ausencia de jerarquías. En uno y otro caso, se apuesta por la palabra: escribir un diario, como Matilde, o –como Toto y Molina– echar a rodar "la narración infinita".

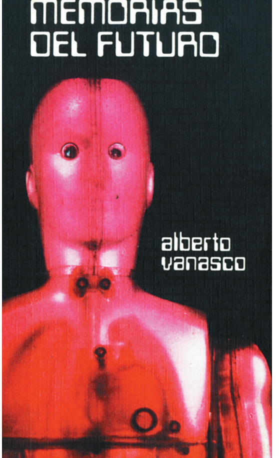
Las lenguas de las mil cabezas

SYLVIA NOGUEIRA

Con frecuencia ha llamado la atención la serie de “lectos” o variedades de la lengua (determinadas por características de los hablantes como su lugar de origen o la clase social a la que pertenecen) que absorbe la escritura de autores como Angélica Gorodischer, Puig o Cortázar. Se las ha explicado de diversas maneras: en el caso de la primera, las variedades que, según Elvio Gandolfo, “despeinan” algunos de sus libros, son esenciales para hacer de la ciencia ficción importada de Estados Unidos y Europa un producto auténtico de la lengua castellana; sus elaboradas repeticiones de lugares comunes ponen en evidencia satírica ideologías que la cotidianidad disimula y que la artista, en la medida de sus posibilidades, intenta modificar, como el machismo, el racismo o la tecnocracia. La lucha social que se revela en el campo del arte es tópico recurrente en las declaraciones de Puig: “Hice mi obra, creé un estilo, con los desechos, con la basura que arrojaba la gente culta; con la sobra que dejaba la intelligentzia de la Argentina. Con el mal gusto que ellos despreciaban y pensaban inútil, armé mi discurso y le di peso a mi lenguaje”, asevera en una conversación con Armando Almada Roche, frecuente entrevistador suyo, ante quien reivindica que es un escritor que pertenece al “firmamento literario peligrosa y originalmente (disculpá la inmodestia)” y admira a autores de textos que “cautivan a millones y millones de personas a través de la TV”, como Abel Santa Cruz y Alberto Migré. En el caso de Cortázar, se ha insistido en la lengua como patria del exiliado, quien recorre su Buenos Aires querida al citar las variedades diversas de los que viven en Recoleta, aspiran a la distinción en barrios menos elegantes o transpiran por la supervivencia como boxeadores. La perspectiva desde la que son reelaboradas las variedades de lengua más populares en la prosa de Cortázar se percibe como una concesión temporaria: “muda del estilo alto, del vuelo lírico, de las pompas figurales, de la amplificación fastuosa al lunfardo de entrecasa (...) Pero, por supuesto, por más que lo magistral sea contrarrestado por la bullanga callejera, puesto en contacto promiscuo con los discursos profanadores, contaminado por la malicia canyengue (...) la cultura ilustre y la literatura literaria guardan la regencia del texto porque al fin, mal que te pese, escritor argentino sos, hipersofisticado e hiperculto (...) por más arrasamientos surrealistas, por más desnudeces y descensos que te propongas”, afirma el crítico Saúl Yurkievich. El escritor en persona fue reconociendo a lo largo de su carrera, su espanto inicial ante los fenómenos masivos, actitud que sin embargo no lo sume en la literatura que, preocupada por modelizar la lengua “correcta”, se automatiza, se vuelve formalmente rimbombante y se desconecta de la nacionalidad que pretende constituir. Por el contrario, Cortázar escribe contra esa literatura, en un castellano rioplatense que simula oralidad coloquial. La cuestión del “idioma nacional” resurge avanzado el siglo XX y los artistas de ese momento responden teniendo en cuenta los proyectos que se pergeñaron en otras épocas. Dice Puig, cuando explica su afán por mostrarse “antiintelectual”: “Muchos argentinos cultos preferían hablar de *idioma nacional*, con lo que evitaban connotaciones peninsulares. También existía una cuestión de nivel social. En Buenos Aires, los españoles siempre tuvieron trabajos de nivel inferior (...) o eran pequeños comerciantes y los argentinos nunca pensamos en nosotros mismos como españoles”. La prosa argentina que estetizó a partir de los ’50 diversas variedades de lengua conformó textos que, ante la recepción más culta, tuvieron que justificarse y declarar explícitamente el trabajo de orfebrería discursiva que subyace a sus *collages* lingüísticos.



Volumen dedicado a Manuel Puig y su novela *La traición de Rita Hayworth,* editado por la revista *Orbis Tertius* (UNLP)



Tapa de *Memorias del futuro,* de Alberto Vanasco

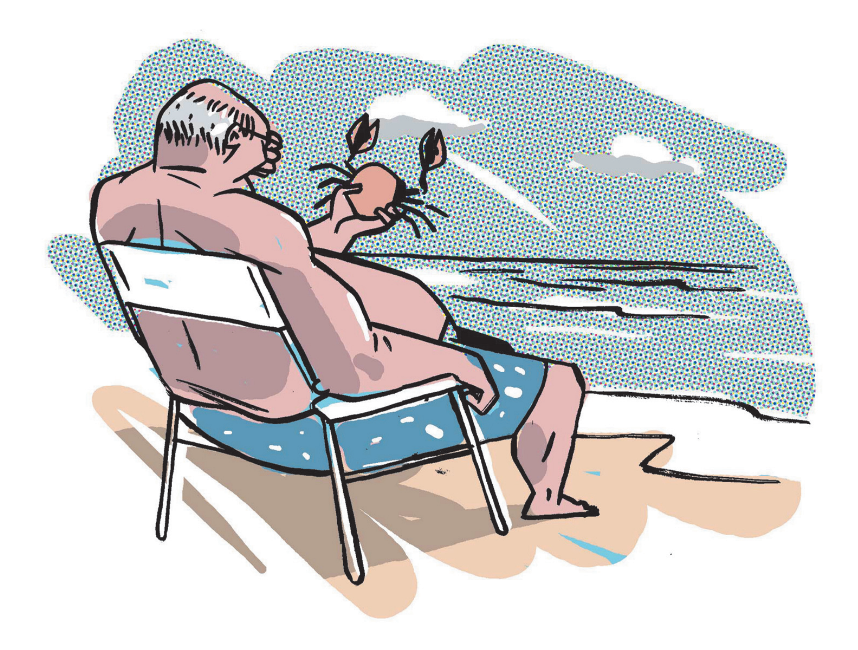
Angélica Gorodischer

Las Jubeas en flor

Tapa de la novela *Las jubeas en flor,* de Angélica Gorodischer

La proyección del presente

La *literatura de anticipación* admite diversas especies: desde los apocalipsis hasta las ficciones que cuentan destinos de alguna manera fundamentados en el discurso de la ciencia. Pero los límites entre esos géneros no son nítidos; en la literatura argentina, la *ciencia ficción* suele bordear la literatura fantástica y la policial. Si a la literatura de anticipación la caracterizan los viajes en el tiempo o intergalácticos, los "sabios locos", los experimentos o los mundos paralelos; la ciencia ficción, desde mediados del siglo XX, tiene antecedentes en Holmberg (*El viaje maravilloso del señor Nic Nac*), Quiroga ("El hombre artificial"), Lugones (*Las fuerzas extrañas*) y Borges ("Tlön, Uqbar, Orbis Tertius"), entre otros. En los '50 surgieron varias revistas dedicadas al género, como *Más Allá* u *Hora Cero*, y obras como *El Eternauta* (1957), reconocida historieta con textos de Héctor Oesterheld, que presenta a Buenos Aires sucumbiendo a una invasión extraterrestre. En 1966, Pablo Capanna –un italiano que se radicó en Argentina– publicó *El sentido de la ciencia ficción*, que ha merecido el elogio de ser el primer ensayo serio en castellano sobre el tema. El mejor sobre la cuestión en cualquier lengua, según Marcial Souto (España, 1947), promotor en los '80 de revistas de ciencia ficción de la talla de *Minotauro* y *El Péndulo*; compilador de *La ciencia ficción en la Argentina* (1985) y autor de cuentos del género en *Para bajar a un pozo de estrellas*. En 1966 apareció también *Memorias del futuro*, libro de Alberto Vanasco (Buenos Aires, 1925-1995), profesor de matemáticas que por obras previas como *Sin embargo Juan vivía* (1947) había sido afiliado con ciertas tendencias de la novela objetivista. En ellas, ya había experimentado la dimensión temporal, interés destacado desde los mismos títulos de sus obras más próximas a la ciencia ficción; en 1967, en colaboración con Eduardo Goligorsky (Buenos Aires, 1931) dio a conocer *Adiós al mañana*. Los relatos de Vanasco son generalmente utopías pesimistas, que proyectan futuros negativos, cuyos gérmenes el lector puede asociar a su presente: "Todo va mejor con Coca-Cola" describe tiempos en los que las empresas gobiernan y su competencia comercial ha estallado en guerras y revoluciones con las que se desbancan unas y otras en un mundo en el que priman las leyes del consumo; "Postbombum" pinta tiempos posteriores a una catástrofe generalizada, "restos del gran incendio". Otros de sus cuentos tienen personajes más clásicos: "Bleriot 25CV" está protagonizado por un hombre de nuestros tiempos que es vuelto a la vida en el siglo XXX, época de "autómatas" y "logomatics"; "El descubrimiento del Dr. Fleming" relata el contacto por medio de una radio entre un médico de 1928 y unos jóvenes de los '70 que explican la fórmula de la penicilina a su interlocutor del pasado para que este pueda salvar a un niño de la meningitis. Otra de las figuras ineludibles de la ciencia ficción es Elvio Gandolfo (Mendoza, 1947), no tanto por su obra literaria –son pocos los cuentos suyos que se pueden enmarcar dentro del género–, sino por su tarea de traductor; colaboró en *El Péndulo* –como responsable de una sección informativa y literaria llamada "Polvo de estrellas"– y en *Minotauro* (2ª época). Elaboró antologías hacia finales de los '70 para Centro Editor de América Latina, varias de las cuales corresponden a distintas etapas de la ciencia ficción: los precursores, los fundadores, los Estados Unidos y el resto del mundo, fantasías latinoamericanas. Su labor crítica sobre el tema se plasmó en el prólogo a *Los universos vislumbrados (antología de ciencia ficción argentina)*, elaborada por Jorge A. Sánchez en 1978: es uno de los primeros trabajos que, desde una perspectiva teórica rigurosa, se propone periodizar la producción argentina del género. En el mismo libro, además, se compila un estudio analítico sobre la obra de Philip K. Dick –quien ha logrado que un género masivo ingrese al campo de la "alta" literatura–; y el cuento "El terrón disolvente", donde Gandolfo le rinde tributo. La



ciencia ficción cultivada por Gandolfo no se orienta hacia los relatos fundamentados en la garantía científica sino en aquellos que limitan con el género fantástico, conocidos con el nombre de *ficciones especulativas*; tal es el caso de "Sobre las rocas" (1973) y *Reina de las nieves* (1982), en el que un hombre de más de doscientos kilos pasa sus días a la intemperie, en una playa de veraneo sentado casi a la orilla del mar y alimentado por los cangrejos y peces que le deja la marea; desde esa peculiar posición, es testigo del fin del mundo. "La mosca loca" narra la irrupción en el mundo cotidiano de una situación extraordinaria: unas vacas que vuelan. "El manuscrito de Juan Abal" (1978), cuya trama continúa la del anterior cuento, transcurre en la "Ciudad de las vacas", un valle imaginario de topografía que remite a los espacios remotos de H. P. Lovecraft. "Llano del sol" (1979) es un relato anticipatorio acerca de una inminente desintegración de los mecanismos institucionales y de la sociedad argentina: en un futuro próximo, después de una guerra civil devastadora, lo que fuera la nación argentina está dividida en numerosas republiquetas feudales; el protagonista es una suerte de marginal que comparte la lectura de la historieta *El Tony* con el cuidado de una ruinosa planta de energía solar, levantada en los llanos de La Rioja. Gandolfo consideró que "Los embriones del violeta", de Angélica Gorodischer (Buenos Aires, 1929), es el mejor cuento de ciencia ficción argentina. El relato describe un mundo con manchas violetas que cumplen los deseos de quienes se paran sobre ellas e intuyen que "el hecho de que seamos felices pone en cierto sentido un punto final a todo"; en el estilo del texto se ha percibido la influencia de dos escritoras: la norteamericana Ursula Le Guin y la francesa Natalie Henneberg. El cuento es uno de los que componen *Bajo las jubeas en flor* (1973), libro que, según Gandolfo, es "crucial para definir los horizontes literarios" de Gorodischer. Las especulaciones sobre la lengua, sobre las palabras, son recurrentes en los relatos; aparece incluso un libro imaginario (ordenador del universo) que se conecta con la literatura, por ejemplo, de Borges: con textos anteriores de este como "Tlön..." o "El aleph" y con obras más tardías y próximas a las especulaciones de la ciencia ficción, como "Utopía de un hombre que está cansado" (en *El libro de arena*, 1975). La autora, parte de cuya narrativa se había plasmado en cuentos fantásticos y policiales, en 1967 publicó *Opus 2*, una novela en la que recorre los caminos de la ciencia ficción al postular una segunda "Creación" después de una guerra nuclear. En 1969 publicó cuentos en *Nueva Dimensión*, prestigiosa revista española de ciencia ficción; desde entonces Gorodischer es la más reconocida en Europa de los autores argentinos del género. Las narraciones que componen *Opus 2* están ligadas por el personaje de Iago Lacross; otro figura recurrente de Gorodischer es Trafalgar Moreno, protagonista de la novela *Trafalgar* (1979) y también de otros relatos más breves. Trafalgar, nombre en el que se ha percibido una alusión al texto homónimo del español Benito Pérez Galdós –con cuyo realismo la ciencia ficción conformaría un contrapunto–, es un millonario viajante de comercio que se desplaza en dimensiones galácticas y describe en bares de Rosario (ciudad donde radica Gorodischer) los mundos que ha conocido en los espacios lejanos, por ejemplo uno en el que las mujeres han reemplazado a los varones con máquinas. Esas extrañezas contrastan con el lenguaje local y los giros de los charlatanes de café. La "chatarra" de la ciencia ficción, los viajes en el espacio, los robots –al decir de Gandolfo– da pie en la obra de Gorodischer, como en la de otros cultivadores del género, a crear un punto de vista que se distancia de este mundo pero sin olvidarlo: lo satiriza y le critica su incapacidad para cambiar aunque "progrese" científica y tecnológicamente.

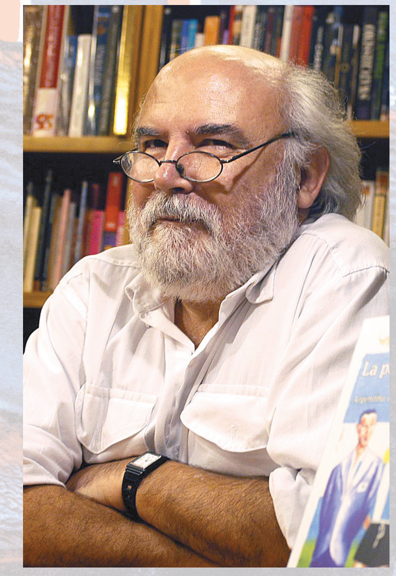
BRECCIA·SASTURAIN

PERRAMUS

ENTRE-TEXTOS

La travesía de la escritura

Juan Sasturain (Provincia de Buenos Aires, 1945), periodista y escritor, guionista de historieta y disertador sobre fútbol, fue primero profesor en Letras y como tal protagonizó en los '70, en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA y en Rosario, junto a Eduardo Romano y Jorge Rivera, un movimiento progresista consistente en derogar las leyes que habían convertido a una porción de la producción cultural en marginal y en incorporarla a los saberes prestigiosos desde el punto de vista académico. La cultura de masas, el folletín, el policial, las letras de tango y la historieta –género al que es adicto desde chico– fueron objeto de una reivindicación ideológica que apelaba a un concepto más amplio de literatura. Como escritor, sus policiales *Manual de perdedores/1* (1985) y *Manual de perdedores/2* (1987), *Arena en los zapatos* (1989) y *Los sentidos del agua* (1992) revelan al mismo tiempo al estudioso de este tipo de relatos y al artista espontáneo que hace uso de algunas maneras del "pop", como el cruce de géneros y la alternancia entre el lenguaje popular y la apropiación de voces de la literatura culta (algunas frases remedan, por ejemplo, el estilo borgeano). En 1981, conoce al dibujante Alberto Breccia, que lo invita a escribir el primer guión de la serie *Perramus*, una historieta de cuatro largas secuencias –que ameritó distintas ediciones y se tradujo a otros idiomas–; tendría que haber ser sido fácil de vender, ya que venía a resolver un problema económico, pero resultó –según el autor– "complicada, hermética, presuntuosa, hiperintelectual, comprometida".



Juan Sasturain

Las 400 páginas producidas tienen como protagonista, en la mítica Santa María de los mariscales, al cuarteto formado por Perramus, el Enemigo, el negro Canelones y Jorge Luis Borges, que no está ciego y gana finalmente el Premio Nobel por su obra *Fricciones*. "Toda la historieta se apoya –a veces se sostiene, a menudo trastrabilla– en ideas y temas borgeanos: una glosa aventurada, me animaría a calificarla", explica Sasturain. Glosa sobre un glosador, *Perramus* hace que Borges pase de la conjetura a la aventura, como las que protagonizan sus personajes infames de *Historia Universal*. Jefe de redacción de *Superhumor*, redactor de *Humor* y jefe de redacción de *Fierro*, revistas que difundieron exitosamente la historieta y su humor crítico en tiempos políticos difíciles, Sasturain rescata las más famosas argentinas en la publicación *El domicilio de la aventura* (1995), compilación de artículos periodísticos, prólogos y ensayos de los '80, que hacen referencia a Oski (*Amarroto*), Oesterheld (*El Eternauta*), Quino (*Mafalda*), Fontanarrosa (*Inodoro Pereyra*), Trillo (*El loco Chávez),* Caloi (*Clemente*), entre otros. *El día del arquero* (1986) y *La patria transpirada* (2006) recogen crónicas y reflexiones sobre la pasión que siente por el fútbol, deporte al que considera un fenómeno mediático; por eso se dedica a la observación de lo que implica a nivel social y en el intelectual: "El fútbol es uno de los últimos reductos de la épica en la sociedad contemporánea. Hay héroes, villanos, rescates, triunfos y derrotas vividos vicariamente por individuos conscientes de que están ahí para hacer lo suyo y tienen un deber respecto de los que esperan de su desempeño: 'Darle una alegría a la gente'. También, en lo formal, es una representación, una puesta en escena (el partido en vivo, la versión televisiva) de un drama o una comedia, incluso una alevosa tragedia en que, aristotélicamente hablando, la cacareada catarsis no es lo de menos. Y a veces hay poesía, hay invención en tanto el fútbol es no sólo competencia sino juego, destreza, asombro, ruptura de la secuencia lógica, creación de la nada...". Por otra parte, sus compilaciones de relatos, *Zenitram* (1996) y *La mujer ducha* (2001), ofrecen otra vertiente de un autor polifacético: cuentos como "Subjuntivo" muestran su capacidad de explotar conjuntamente las posibilidades de la lengua literaria y estrategias narrativas tradicionales.

Antología

Primera Entrega

Era... para mí la vida entera...
Alfredo Le Pera

Nota aparecida en el número correspondiente a abril de 1947 de la revista mensual *Nuestra Vecindad*, publicada en la localidad de Coronel Vallejos, provincia de Buenos Aires.

"FALLECIMIENTO LAMENTADO. La desaparición del señor Juan Carlos Etchepare, acaecida el 18 de abril último, a la temprana edad de veintinueve años, tras soportar las alternativas de una larga enfermedad, ha producido en esta población, de la que el extinto era querido hijo, general sentimiento de apesadumbrada sorpresa, no obstante conocer muchos allegados la seria afección que padecía.

"Con este deceso desaparece de nuestro medio un elemento que, por las excelencias de su espíritu y carácter, destacase como ponderable valor, poseedor de un cúmulo de atributos o dones –su simpatía–, lo cual distingue o diferencia a los seres poseedores de ese inestimable caudal, granjeándose la admiración de propios o extraños.

"Los restos de Juan Carlos Etchepare fueron inhumados en la necrópolis local, lugar hasta donde fueron acompañados por numeroso y acongojado cortejo."



Buenos Aires, 12 de mayo de 1947

Estimada Doña Leonor:
Me he enterado de la triste noticia por la revista *Nuestra Vecindad* y después de muchas dudas me atrevo a mandarle mi más sentido pésame por la muerte de su hijo.
Yo soy Nélida Fernández de Massa, me decían Nené, ¿se acuerda de mí? Ya hace bastantes años que vivo en Buenos Aires, poco tiempo después de casarme nos vinimos para acá con mi marido, pero esta noticia tan mala me hizo decidirme a escribirle algunas líneas, a pesar de que ya antes de mi casamiento usted y su hija Celina me habían quitado el saludo. Pese a todo él siempre me siguió saludando, pobrecito Juan Carlos ¡que en paz descanse! La última vez que lo vi fue como hace nueve años.
Yo, señora, no sé si usted todavía me tendrá rencor, yo de todos modos le deseo que Nuestro Señor la ayude, debe ser muy difícil resignarse a una pérdida así, la de un hijo ya hombre.
Pese a los cuatrocientos setenta y cinco kilómetros que separan Buenos Aires de Coronel Vallejos, en este momento estoy a su lado. Aunque no me quiera déjeme rezar junto a Usted.

Nélida Fernández de Massa

Iluminada por la nueva barra fluorescente de la cocina, después de tapar el frasco de tinta mira sus manos y al notar manchados los dedos que sostenían la lapicera, se dirige a la pileta de lavar los platos. Con una piedra quita la tinta y se seca con un repasador. Toma el sobre, humedece el borde engomado con saliva y mira durante algunos segundos los rombos multicolores del hule que cubre la mesa.
(...)"

Manuel Puig, *Boquitas pintadas*, Buenos Aires, Planeta, 2000.

Los embriones del violeta

"(...) –No quiero anécdotas, Vantedour. Me interesa su opinión sobre este fenómeno de. No sé cómo llamarlo, y eso me molesta. Estoy acostumbrado a que todo tenga su nombre, su denominación; incluso a la búsqueda maniática del nombre correcto. Y a pesar de eso, yo soy el hombre que abomina de las palabras. (...) Muy bien, ustedes tienen el secreto y no nos lo van a decir. No crea que no lo comprendo. Pero ¿qué son o qué hay en esas manchas violeta?
–No sé. No sé qué son. Hicimos algunos experimentos, al principio. Cavamos, por ejemplo, y el violeta seguía allí extendiéndose hacia abajo pero no como una cualidad de la tierra sino como un reflejo. Solamente que si usted, parado allí, busca la fuente de ese reflejo, hacia arriba y hacia los costados, no encuentra nada. Permanecen, un poco fluctuantes siempre, también de noche, o sobre la nieve cuando nieva. No sabemos qué son ni qué tienen. Puedo suponer un par de cosas. Que dios terminó por disgregarse, por ejemplo, y que sus pedazos cayeron en Salari II. Es una buena explicación, sólo que a mí, personalmente, no me gusta. Que cada mundo tiene puntos desde los cuales es posible, bajo ciertas condiciones, no olvidemos eso, obtener cualquier cosa, pero que en Salari II son más evidentes. Según esto, en la Tierra también los habría y nadie los habría descubierto. O casi nadie, y entonces podrían explicarse algunas leyendas. Que esas cosas violeta están vivas y los dioses son ellas, no nosotros. Que nada de esto existe –golpeó el suelo con el pie– y que en Salari II el hombre cambia, sufre una especie de delirio que le hace ver y sentir que todos sus deseos se han cumplido. Que es el infierno, y el violeta es nuestro castigo. Y así hasta el infinito. Adopte la que más le guste.
–Gracias, pero ninguna de sus teorías me convence.
–De acuerdo, a mí tampoco. Pero yo ya no me hago preguntas. (...)"

Angélica Gorodischer, *Bajo las jubeas en flor*, Buenos Aires, Libros de la Araucaria, 2005.

Bibliografía

ALMADA ROCHE, ARMANDO, *Buenos Aires, cuándo será el día que me quieras. Conversaciones con Manuel Puig*, Buenos Aires, Vinciguerra, 1992.

AMÍCOLA, JOSÉ, "Manuel Puig y la narración infinita". En: Drucaroff, Elsa (dir.), *La narración gana la partida*, en Jitrik, Noé, (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina,* Buenos Aires, Emecé, 2000.

BALBOA ECHEVERRÍA, MIRIAM y ESTER GIMBENART GONZÁLEZ (comps.), *Boca de dama: la narrativa de Angélica Gorodischer*, Buenos Aires, Feminaria, 1995.

LOJO, MARÍA ROSA, "Pasos nuevos en espacios habituales". En: Drucaroff, Elsa (dir.), *La narración gana la partida*, en Jitrik, Noé (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina*, Buenos Aires, Emecé, 2000.

LÓPEZ ANAYA, JORGE, *Arte Argentino. Cuatro siglos de historia 1600–2000*, Buenos Aires, Emecé, 2005.

MARTÍNEZ, LUCAS; RIVAS, MARCELO, "Se escribe como se vive". Entrevista a Juan Sasturain. *http://www.elperiodista3a.com.ar/notaabril033.htm*. Consultado el 7/7/06.

REATI, FERNANDO, *Postales del porvenir. La literatura de anticipación en la Argentina neoliberal (1985–1999)*, Buenos Aires, Biblos, 2006.

SAER, JUAN JOSÉ, "La literatura y los nuevos lenguajes". En: *El concepto de ficción*, Buenos Aires, Ariel, 1997.

SARLO, BEATRIZ, "Panorama del cuento". En: *Historia de la literatura argentina,* Buenos Aires, Ariel, 1995.

SASTURAIN, JUAN, "Perramus". En: Buenos Aires, Revista *La Maga*, *Homenaje a Borges*, febrero de 1996.

VIÑAS, DAVID, "Niños y criados favoritos: de *Amalia* a Beatriz Guido, a través de *La gran aldea*". En: *Literatura argentina y realidad política*, Buenos Aires, CEAL, 1982.

YASENZA, CONRADO, "Juan José Hernández, el escritor irreverente", entrevista a J. J. Hernández publicada en *La tecl@ Ñ digital,* Año II, Nro. 10, octubre–noviembre 2003. Consultada en *www.icarodigital.com.ar* el 08/07/06.

YURKIEVICH, SAÚL, *Julio Cortázar: mundos y modos*, Barcelona, Minotauro, 1997.

Ilustraciones

Tapa, *Lyra*, Buenos Aires, Año XXVII, nº 213/15, 1er. Semestre de 1970.

P. 930, *Historia General del Arte en la Argentina*, t. X, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 2005.

P. 931, P. 934, P. 937, *Cine argentino. Modernidad y vanguardias, 1957/1983*, Vol. I y II, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2004.

P. 932, P. 933, *Historia de la Literatura Argentina*, t. III, Buenos Aires, CEAL, s/f.

P. 933, LYNCH, MARTA, *La señora Ordóñez*, 10ª ed., Buenos Aires, Sudamericana (5ª ed.), 1984.

P. 934, GUIDO, BEATRIZ, *El incendio y las vísperas*, Buenos Aires, Losada, 1965.

P. 934, GUIDO, BEATRIZ, *Fin de fiesta*, Buenos Aires, Círculo de Lectores, 1976.

P. 936, PUIG, MANUEL, *El beso de la mujer araña*, Buenos Aires, Booket-Grupo Planeta, 2005.

P. 936, PUIG, MANUEL, *La traición de Rita Hayworth*, Buenos Aires, Grupo Planeta, 2005.

P. 938, MANUEL PUIG. *Materiales iniciales para "La traición de Rita Hayworth"*, La Plata, CETCL UNLP, 1996.

P. 940, GORODISCHER, ANGÉLICA, *Las jubeas en flor*, Buenos Aires, Libros de la Araucaria, 2004.

P. 940, Vanasco, Alberto, *Memorias del futuro*, Buenos Aires, Círculo de Lectores, 1976.

P. 941, Archivo Página/12.

Auspicio:



gobBsAs